

L'EXERCICE PSEUDONYMIQUE DE L'AUTORITÉ LITTÉRAIRE. UN PARTAGE DES VOIX CONTESTÉ

David MARTENS

Pour Ralph Schoolcraft

Toute pensée du pseudonyme se constitue d'ambivalence : d'une part, elle nous ramène vers le Livre et la Bibliothèque comme lieux « naturels » des noms déguisés ; d'autre part elle diffuse dans tout le corps social l'inquiétude du clandestin, ou l'hypothèse d'une franchise, réservée à certaines professions.

Maurice LAUGAA¹

Au sein de l'architectonique d'éléments qui déterminent la réception d'un texte, la « fonction-auteur » (Foucault) occupe sans contredit une place décisive, qui tient à l'autorité que lui vaut sa place cruciale dans le fonctionnement de la machinerie textuelle. Dans l'histoire de la théorie et de la critique littéraires récentes, l'intérêt pour la place centrale occupée par la figure auctoriale n'a d'ailleurs connu qu'une éclipse momentanée. Bien qu'elle soit, pour une part non négligeable, un produit des textes qu'elle signe, la figure auctoriale constitue le principal fondement des diverses autorités à l'œuvre dans un texte. Dans la mesure où, en tant que signataire, l'auteur occupe la position d'énonciateur principal, c'est en vertu de cette matrice fonctionnelle que se détermine toute délégation d'autorité au sein de l'économie du texte, celle du narrateur dans un récit de fiction par exemple.

Rien ne garantit cependant que les cadres de l'autorité exercée par la fonction-auteur soient respectés. La signature ne lie l'écrivain à son public que dans la

1. Maurice LAUGAA, *La pensée du pseudonyme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1986, p. 291.

mesure où il accepte les règles d'un partage auquel il lui est loisible de se soustraire. Il peut en effet (s')en jouer en contestant ou en subvertissant les protocoles de la relation qu'il est censé configurer avec ses lecteurs. Ainsi, le recours à un pseudonyme constitue-t-il un exercice d'autorité à travers lequel l'écrivain adopte une signature au statut particulier, qui oriente l'appréhension des œuvres auxquelles elle est apposée. Dans certains cas, dont celui d'Émile Ajar constitue un exemple accompli, la stratégie a pu être élaborée de façon à générer un auteur imaginaire tenu pour un écrivain de chair et d'os, du moins jusqu'à la révélation de l'identité de l'auteur « réel » des quatre romans publiés sous ce faux nom.

Fondés, par l'implication de deux signatures, sur un partage des voix et une délégation d'autorité dont le caractère imaginaire se dévoile dans l'après-coup, ces dispositifs se jouent des codes de l'institution et des modalités de détermination de la lecture par la figure de l'auteur. Jusqu'à la révélation de la supercherie, les coordonnées identitaires de telles figures orientent trompeusement l'appréhension des textes dont elles assument l'autorité. Si certaines de ces œuvres ont été reçues sur le mode ludique (Mérimée, Queneau), elles ont aussi pu toucher certaines limites morales et/ou légales (Vian, Gary), suscitant de vives réactions devant ce qui peut passer pour un abus d'autorité, voire un exercice de violence symbolique. C'est qu'à travers certains usages mystificateurs de la pseudonymie, le mode d'autorité spécifique du discours littéraire fraye avec les limites de ses conditions d'exercice.

Exercice – Une délégation d'autorité imaginaire

Un sujet de droit n'exerce qu'une autorité limitée sur son nom. Il peut certes en changer au cours de sa vie, mais en fonction de règles et de critères édictés par l'État. Signer une œuvre littéraire d'un pseudonyme constitue à ce titre un acte d'autorité peu anodin, en dépit du caractère courant du procédé au sein d'une institution qui, traditionnellement, tient le pseudonyme pour le « faux » nom par lequel se désigne une personne qui en possède par ailleurs un autre, tenu pour « vrai ». Une telle appréhension réduit le recours au pseudonyme à une forme d'inscription dans le champ littéraire destinée à scinder la sphère de la vie (privée) et l'espace (public) de l'écriture. Nombre d'auteurs expliquent à partir de cette axiomatique les mobiles qui les ont conduits à adopter un nom de plume. Instaurant une spécificité du littéraire au sein des institutions sociales, cette approche neutralise toutefois les effets déstabilisateurs d'une pratique scripturaire potentiellement trompeuse.

Dans la mesure où le pseudonyme peut être sommairement défini comme une signature signée par une autre, que celle-ci soit connue ou non, la duplicité de ce

type de signature autorise une lecture concurrente à celle qui fait du pseudonyme le faux nom d'un auteur véritable. Ainsi que le suggère Genette en rapprochant pseudonymie et supposition d'auteur², tout pseudonyme peut se concevoir non seulement comme le faux nom d'un auteur « réel », mais *aussi* comme le nom véritable d'un auteur fictif. L'usage du pseudonyme est *et* n'est pas un changement de nom, autrement dit, l'auteur « réel » est *et* n'est pas le sujet désigné par « son » pseudonyme. Fondée sur une hiérarchie entre le véritable nom de l'écrivain et le faux nom qui lui est subordonné, la pseudonymie repose sur une relation similaire au rapport de l'auteur au narrateur d'un récit, à ceci près que sa position à l'interface du texte et du paratexte lui permet d'escamoter son principe d'autorité, l'écrivain supposé réel.

Cette ambiguïté structurelle permet au pseudonyme d'être lu pour ce qu'il n'est pas, à savoir un nom véritable : à moins d'afficher son caractère factice, tout pseudonyme peut en effet se faire passer pour une signature authentique. Dans le même temps, cette ambivalence suppose que toute signature pseudonymique est marquée au coin de la fiction, et inscrit l'entité qu'elle désigne dans un entre-deux qui l'apparente à une figure fantomatique. Enfin, rien ne permet de situer de façon nette, concernant une fausse signature, la frontière entre le textuel et le paratextuel. Toute signature présuppose un geste autobiographique à travers lequel l'auteur affirme avoir écrit le livre qu'il a signé ; en ce sens l'apposition d'une signature à un livre élabore un embryon de bio-bibliographie, parcellaire, mais qui n'en qualifie pas moins l'auteur de façon minimale. Pseudonymie et supposition d'auteur se fondent par conséquent sur une procédure similaire : leur distinction est d'ordre non pas *qualitatif*, mais bien *quantitatif*.

Reste que si le pseudonyme confronte en droit ses lecteurs à un indécidable, celui-ci se voit néanmoins le plus souvent neutralisé, en fonction des pratiques des écrivains en la matière. Ce clivage se traduit par la distinction entre pseudonymie et supposition d'auteur (ou hétéronymie), comprise comme conception d'un auteur imaginaire pourvu d'éléments biographiques à travers un paratexte plus ou moins fourni³. Rien n'assure cependant que la nature particulière du pseudonyme soit toujours prise en compte après sa révélation. Une fausse signature est toujours, par principe, susceptible de tromper, et d'inciter les lecteurs non informés à attribuer les textes auxquels elle est apposée à des figures qui diffèrent de leur auteur « véritable ». Bien que de tels textes ne puissent plus *en droit* être attribués à l'auteur créé par

2. Gérard GENETTE, *Seuils* (1987), Paris, Le Seuil, coll. « Points Essais », 2002, p. 51.

3. C'est en fonction de cette ligne de démarcation que Genette préfère distinguer entre ces deux stratégies qui participent d'un même paradigme scripturaire (*ibid.*, p. 52).

l'usage du pseudonyme, ils peuvent l'être *dans les faits* : il suffit que le lecteur ne soit pas informé du caractère factice de la signature qui leur est apposée⁴.

Mis en scène par un écrivain qui en joue comme d'un masque, la pseudonymie implique une délégation factice de l'autorité à une figure imaginaire plus ou moins consistante. L'autorité de ce type d'auteur sur « ses » écrits lui vient d'ailleurs, d'une instance dont la présence et la mainmise se voit dissimulée ou, au contraire, mise en exergue. Ce sont les modalités de mise en œuvre – et de révélation – de la nature de la signature, ainsi que la façon dont les écrivains jouent de cette potentialité mystificatrice qui déterminent le crédit, et par conséquent l'autorité, attachés à ce type de figures autoriales. À cet égard, certains n'ont pas manqué d'exploiter la solution de continuité entre mystification et fiction impliquée par la potentialité trompeuse qui sous-tend le principe de la fausse signature.

Partage – de la mystification à la fiction

Quelle qu'en soit l'ampleur, le faisceau de biographèmes qui constitue une figure d'auteur incline à appréhender ses écrits selon un horizon d'attente plus ou moins prégnant et étoffé, que les textes contribuent à configurer en retour. Comme l'écrit Marc Escola, « loin de se tenir en amont du texte, [...] "l'auteur" est lui-même un produit : un effet d'autorité (*auctoritas*) dont le texte se trouve doué dès lors qu'engagé dans un procès herméneutique ». Il est « cette instance que requiert – et projette – toute interprétation pour garantir le sens qu'elle attribue à un texte » et « vient donc nommer [...] l'autorité dont l'interprète a besoin pour cautionner sa propre interprétation⁵ ». Certains écrivains ont joué de cette autorité de l'auteur afin d'orienter la réception de certaines de leurs œuvres en fonction d'écrivains imaginaires qu'ils se sont employés à faire passer pour d'authentiques hommes ou femmes de lettres.

Si un écrivain décide de signer tout ou partie de ses écrits d'un autre nom que celui qui le désigne à l'État Civil, c'est, notamment, afin que ceux-ci soient lus à partir du nom choisi et de la figure d'auteur élaborée à partir des caractéristiques de ce nom ainsi que des biographèmes qui lui sont associés. La réception des *Lettres d'une religieuse portugaise* ou, plus récemment, celle des romans de Yasmina

4. Les éditions de poche des romans signés Émile Ajar et Vernon Sullivan minimisent ce risque en subordonnant ostensiblement à celle de l'écrivain « réel » la signature de l'auteur imaginaire, voire en faisant disparaître celle-ci : le nom d'Ajar figure désormais entre parenthèses sur la couverture, tandis que celui de Sullivan en est parfois purement et simplement absent.

5. Marc ESCOLA, « Dix Variations sur l'autorité de l'auteur. Argument », *Atelier de théorie littéraire*, site *Fabula* – URL : <http://www.fabula.org>.

Khadra, témoignent de ce qu'une œuvre n'est pas lue de la même manière selon le sexe de son auteur. Les enjeux prêtés aux livres que Mohammed Moulessehoul a signés sous ce nom de plume féminin n'ont plus été les mêmes une fois révélée son identité et les fonctions qu'il a occupées dans l'armée algérienne. Voir dans cette œuvre l'entreprise de résistance d'une femme dans le contexte algérien des années 90 n'était plus tenable, pas plus que la première réception de ce qui est désormais le plus souvent lu comme un roman épistolaire de Guilleragues.

La connaissance du statut du pseudonyme modifie les modalités de l'autorité exercée sur la lecture par la fonction-auteur. Si la nature de la fausse signature est connue, la tromperie potentielle impliquée par le dispositif se voit neutralisée. En revanche, si ce statut est passé sous silence, les informations relatives à l'auteur sont normalement prises pour argent comptant. La facticité d'une fausse signature peut toujours se voir découverte ou révélée, mais elle peut être dissimulée dans un premier temps, plus ou moins prolongé. Or, lorsqu'un écrivain crédibilise l'auteur fictif derrière lequel il se dissimule, il donne à lire les écrits concernés en fonction d'informations trompeuses. À cette enseigne, ce type de stratégies fonctionne de façon à ce que le lecteur ne se trouve pas dans les dispositions de la suspension *volontaire* d'incrédulité censée régir, selon Coleridge, la lecture des textes de fiction.

La révélation du caractère pseudonymique d'une fausse signature dévoile l'avoir-été d'une délégation d'autorité à une figure désormais rendue à sa nature imaginaire. Elle procède dans le même temps à une reprise en main par le signataire effectif, instaurant un second temps en vertu duquel les textes ne sont plus lus *après* la révélation comme ils l'étaient *avant* celle-ci. Ainsi, depuis la parution de *Vie et mort d'Émile Ajar*, l'auteur désigné par ce titre n'opère plus *directement* dans l'appréhension des textes parus sous ce nom. Son impact sur ceux-ci est subordonné à celui de la signature de Gary, en fonction de laquelle on lit désormais les romans initialement signés « Émile Ajar », avec en point de mire la supercherie, largement neutralisée, que l'écrivain a mise en place puis dévoilée. Si la mémoire de la mystification est préservée, ses effets sont résorbés dans la mesure où une autorité, tenue pour authentique, s'est substituée à celle d'Ajar.

L'autorité de l'auteur paraît sous-tendue par un pacte de véridicité minimal, qui touche son geste fondateur. Comme toute « adresse à autrui », la signature est régie par une « implication de serment » analogue à celle que Derrida identifie dans le témoignage⁶ : si rien ne spécifie ou ne suggère le contraire, l'auteur s'engage sur la véracité de sa signature et produit un performatif dont il n'y a pas lieu de remet-

6. Jacques DERRIDA, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », 2005, p. 55.

tre en cause la prétention à l'authenticité. Lorsque ce contrat tacite est rompu, le lecteur se voit confronté à une feintise marquée par un défaut de partage plus ou moins prolongé, qui exclut la signature impliquée de l'espace de la fiction. C'est le dévoilement de la mystification qui fait glisser le pseudonyme dans la sphère de la « feintise ludique partagée⁷ ». Or, dans la faille ouverte par cette syncope, des contestations d'autorité, virulentes dans certains cas, ont parfois mis aux prises l'auteur et certains de ses critiques.

Contestation – Une réception problématique

Pour peu que le serment impliqué par la signature ne soit pas respecté, la pseudonymie permet à l'écrivain de modifier, en tous les cas pour un temps, les traits de la figure auctoriale qui détermine la réception de ses écrits. Supposant une rupture du contrat censé sous-tendre la relation entre lecteur et auteur, de tels coups de force ont pu être perçus comme des abus d'autorité, soit comme des transgressions des cadres prévus à son exercice. Même lorsque la supercherie est rendue publique, selon les degrés d'ambiguïté du mode de dévoilement choisi, un risque demeure que la fiction soit prise pour ce qu'elle n'est pas. L'ambivalence de ce type de procédés explique que l'usage d'une pseudonyme (sous une déclinaison hétéronymique) ait donné lieu à des conflits d'autorité entre certains écrivains et ces lecteurs professionnels que sont (censés être) les critiques.

Quand les écrivains dévoilent d'emblée leur jeu, les réactions du public et de la critique sont, le plus souvent, de l'ordre de l'amusement. Ainsi du *Théâtre de Clara Gazul*, dont certaines pièces ont été lues publiquement par Mérimée avant leur parution en 1825, ou encore des deux livres publiés par Raymond Queneau sous le nom de Sally Mara (*On est toujours trop bon avec les femmes* en 1947 et *Journal intime* en 1950), qui n'ont guère suscité de doutes quant à l'identité de leur auteur réel. Cadré par une référence qui cerne l'auteur imaginaire dans le champ de la fiction, l'usage du pseudonyme est alors perçu dans sa dimension ludique, comme un jeu littéraire d'autant plus innocent que la nature du faux nom a rapidement été connue. En témoignent certains articles qui, rendant compte de ces œuvres, clignent de l'œil en signe de connivence, re-marquant ainsi la réduction de la fracture symbolique instaurée par la duplicité pseudonymique⁸.

7. Voir Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1999.

8. Dans *Le Globe* du 21 mai 1825, paraît ainsi cette annonce : « On parle beaucoup [...] dans le monde littéraire d'une recueil de comédies qui doit paraître la semaine prochaine, [...] sous le titre de *Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole* : c'est, dit-on, l'ouvrage d'une actrice que bien peu de gens ont vue au théâtre de Madrid et dont le traducteur pourrait bien être le véritable

En revanche, certaines mystifications, davantage susceptibles d'abuser, ont porté de façon autrement plus problématique l'autorité de l'auteur hors de ce qui paraît constituer son champ d'exercice autorisé, ce qui explique la violence de certaines réactions. Ainsi, en plus des accusations d'atteinte à la morale publique portées contre *J'irai cracher sur vos tombes*, signé Vernon Sullivan, les griefs d'une certaine presse se sont concentrés sur les motivations de la stratégie adoptée. Ce best-seller de 1947 a été présenté comme la traduction par Boris Vian du roman d'un noir américain. La supercherie ne dura pas, d'autant que, pleines d'ironies, les dénégations de paternité de l'écrivain n'étaient guère crédibles⁹. Mais un tel entêtement¹⁰ a pu irriter ceux qui ont vu dans le procédé une « escroquerie¹¹ », voire une « fraude commerciale¹² ». Michel Audiard synthétise la teneur de ces griefs, en écrivant :

Personne n'avait jamais, et pour cause, entendu parler du nommé Sullivan, mais la certitude que cet auteur était nègre, pornographe et Américain [*sic*] suffit à lui assurer les suffrages paillards de milliers de lecteurs et, plus encore, de lectrices¹³.

Vian se voit accusé d'avoir cherché à jouer d'une figure auctoriale imaginaire afin d'assurer des ventes importantes à un roman que d'aucuns excluent du champ de la littérature légitimée (« [L']ignoble bouquin *J'irai cracher sur vos tombes*, du pornographe Boris Vian, masqué en Vernon Sullivan, citoyen américain imaginaire¹⁴ »). Afin de répondre à ces accusations, l'auteur invoque la tradition en la matière, et le caractère ludique de son entreprise, notamment dans une lettre adressée à un critique qui s'était montré particulièrement féroce :

auteur » (cité dans Jean-François JEANDILLOU, *Supercherie littéraire. La Vie et l'œuvre des auteurs supposés* (1989), Genève, Droz, 2001, p. 150).

9. Dans la postface du second roman signé Sullivan, le pseudo-traducteur fustige les critiques qui lui ont fait endosser la paternité de l'ouvrage, y voyant « des procédés de vilains mufles » et avançant le savoureux argument selon lequel il serait « trop chaste et trop pur pour écrire de telles choses » (BORIS VIAN, « Postface », dans *Les Morts ont tous la même peau* (1947), Paris, coll. « Le Livre de poche », 1997, p. 147).

10. Vian a fait publier par son éditeur une fausse version originale du roman, écrite pour la circonstance, et a déclaré, au lendemain de ses aveux devant la justice, n'avoir affirmé être l'auteur que pour protéger Sullivan... (pour toutes les références à la réception du roman, voir Noël ARNAUD, *Dossier de l'affaire J'irai cracher sur vos tombes* (1974), Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 152).

11. *Ibid.*, p. 95.

12. *Ibid.*, p. 81.

13. *Ibid.*, p. 99.

14. *Ibid.*, p. 141.

On m'a parlé d'un certain Mérimée, d'un certain MacPherson, d'un certain Pierre Louÿs; je ne vois pas en quoi la qualité bien supérieure de leurs œuvres justifie plus que dans mon modeste cas, un simple et identique procédé, qui n'a rien de l'escroquerie, mais tient visiblement du canular.

Les lettres américaines seraient mal fondées à se plaindre d'une caricature un peu trop poussée pour qu'un honnête homme s'y laisse prendre¹⁵.

Il s'agit pour l'auteur de faire jouer la jurisprudence, en légitimant – c.-à-d. en autorisant – sa démarche par un *précédent* : attendu que trois éminentes autorités littéraires ont eu recours au même stratagème sans être inquiétées, rien ne justifie que lui-même le soit. La justice n'a cependant pas entendu la plaidoirie de cette oreille, qui a fait interdire les livres de Sullivan et condamner l'auteur du roman ainsi que son éditeur. Mais, en soulignant la part de « caricature » de son récit et le fil blanc dont est cousu le « canular », Vian a mis par avance en cause un tel jugement, en même temps que la compétence et l'honnêteté de ses adversaires. Dans sa postface au second roman signé Sullivan, *Les Morts ont tous la même peau*, il leur reproche de se préoccuper davantage de « références sur l'auteur » que des livres, non sans mauvaise foi, puisqu'il a lui-même joué, sur le mode mystificateur, des usages de la fonction-auteur :

Quand cesserez-vous de vous demander, au préalable, si l'auteur est péruvien, schismatique, membre du PC ou parent d'André Malraux? Quand osez-vous parler d'un livre sans vous entourer de références sur l'auteur, ses tenants et aboutissants? Vous craignez de dire des bêtises? Mais vous en dites de tellement plus grosses avec toutes vos précautions¹⁶!

Mettant à profit de la possibilité de configurer à plaisir l'horizon d'attente prescrit par l'auteur, Romain Gary a, pour sa part, réglé ses comptes avec certains critiques. Destinée à confondre leur autorité de lecteurs professionnels tout en affirmant souverainement la sienne, sa stratégie trouve dans *Vie et mort d'Émile Ajar* une forme d'apothéose. À en croire le brûlot posthume à travers lequel il a révélé les dessous de l'affaire, l'objectif de Gary était de rompre avec « la gueule qu'on lui a faite¹⁷ ». À travers l'invention d'Émile Ajar, dont le portrait a constamment été adapté en fonction des soupçons et découvertes progressives de la presse, Gary a mis en circulation des romans dépouillés de son image (dont il estimait qu'elle les

15. *Ibid.*, p. 108.

16. Boris VIAN, *op. cit.*, p. 149.

17. Romain GARY, *Vie et mort d'Émile Ajar*, Paris, Gallimard, 1981, p. 16. Comme l'a souligné Ralph Schoolcraft, l'écrivain a toutefois largement contribué à élaborer la légende dont il a cherché à se défaire à travers l'invention d'Émile Ajar (voir Romain Gary. *The Man who sold his Shadow*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll. « Critical Authors & Issues », 2001).

aurait condamnés d'avance aux yeux de certains critiques), mais lestés de celle d'un écrivain inventé pour la circonstance, et incarné par un homme de paille.

Le livre posthume de Gary consiste à adresser un jugement sans appel à la postérité. Dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, l'écrivain condamne en effet les critiques qui, en encensant les romans signés Ajar en même temps qu'ils dénigraient ceux signés « Romain Gary », l'ont en quelque sorte enterré trop vite. À travers cette expérience, il apporte ce qu'il fait valoir comme une preuve d'incompétence (discutable, certes, mais qui atteste de l'efficacité de la figure auctoriale à déterminer la réception des œuvres). Le dispositif est d'autant plus retors que l'écrivain disparu – le livre a paru après son suicide – adresse ce témoignage *post-mortem*, crachant littéralement sur les critiques qu'il incrimine depuis sa tombe, dans un exercice d'autorité absolu, sans partage et sans contestation possible, dans la mesure où Gary s'est soustrait aux jugements que son geste allait générer.

Mystification – La violence fondatrice de l'autorité

L'autorité ne va pas de soi, n'existe pas *per se*. Pour être admise, toute autorité paraît devoir s'en référer à un principe fondateur. Elle suppose une instance qui lui donne corps (personne, institution, etc.). Dans le même temps, l'autorité ne s'autorise, en dernière instance, que d'elle-même. En l'occurrence, si l'auctorialité littéraire peut, à l'instar de toute autorité, se voir déléguée (la pseudonymie en témoigne), il semble qu'elle ne puisse l'être à une entité imaginaire que dans la mesure où celle-ci demeure circonscrite dans l'enceinte de la fiction. Dès lors que l'autorité de l'auteur paraît soumise à son existence effective, une fois révélée, la stratégie mystificatrice exhibe ce « fondement mystique de l'autorité¹⁸ », susceptible d'être ressenti comme un abus (le lecteur est en effet *abusé*), voire une violence symbolique, dont la compétence supposée des critiques est la première à faire les frais.

Lorsqu'il accrédite l'existence de l'auteur imaginaire, le recours à un faux nom fait apparaître l'un des points de rencontre du littéraire et de ses modalités de fonctionnement spécifiques avec le tissu discursif qui constitue le lien social. Si la littérature autorise certains travestissements qui ne seraient pas admis au sein d'autres institutions, cette « franchise » accordée à la corporation des hommes de lettres semble toutefois soumise à restrictions. En témoignent les résistances qui se manifestent à la pratique de la fausse signature lorsqu'elle outrepassé les bornes

18. Voir Jacques DERRIDA, *Force de loi. Le « Fondement mystique de l'autorité »*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1994-2005, p. 29.

manifestement dévolues à son exercice, faisant parfois tomber l'auteur et, partant, son autorité, sous le coup de procédures d'authentification. Cette réduction systématique du simulacre témoigne de ce que certaines stratégies pseudonymiques court-circuitent les protocoles courants d'appréhension des textes.

Comme l'a montré Maurice Laugaa, durant la période moderne, les instances de réception du littéraire (lecteurs, éditeurs, etc.) témoignent devant les différentes formes de pseudonymie d'une compulsion identificatrice et classificatoire : face à une fausse signature, il semble impératif de contester le partage d'autorité auquel l'auteur s'est livré, en ramenant le faux nom à celui de l'écrivain réel. Le pseudonyme paraît devoir systématiquement être assigné à résidence, condamné à l'identification du nom véritable qu'il voile, et sous la coupe duquel il semble toujours appelé à être replacé, comme l'attestent, notamment, les articles de dictionnaires et d'encyclopédies consacrées aux écrivains à pseudonyme¹⁹. Tout se passe comme si l'autorité textuelle ne pouvait être assignée à un être imaginaire et devait être le fait d'un être de chair et d'os identifié et identifiable.

La part de feintise qui fonde l'autorité littéraire, et que la pseudonymie fait sortir de ses gonds, en appelle selon Foucault à un verrouillage assuré par la figure auctoriale²⁰, du moins lorsque son fonctionnement n'est pas perverti. La fausse signature et ses procédures d'accréditation peuvent en effet subvertir ces normes (jusqu'à un certain point et pour un temps du moins, puisque cet exercice d'autorité peut toujours se voir contesté). Selon Laugaa, la quête identificatrice dont les pseudonymes font l'objet relève fréquemment de scénographies judiciaires qui, dans le cas de Vian, s'est concrétisée dans un procès médiatisé²¹. Mais ce type de pragmatique discursive voilerait « l'insoutenable [...] mise à mort²² » de cette figure auctoriale fantomatique indexée par le faux nom, et dont la réduction au « vrai » constitue l'enjeu des contestations d'autorité dont les pseudonymes sont l'objet.

Amusées ou non, les réactions des critiques consistent à se placer dans le même espace ontologique et de savoir que le supposé écrivain réel, en faisant tomber son masque ou en se présentant comme complices et/ou non dupe de sa mystification. Sans ces réductions de la fracture symbolique instaurée par la pseudonymie, le lecteur mystifié se trouve inscrit dans le même espace ontologique que l'auteur imaginaire, qu'il a pris pour un écrivain véritable et en fonction duquel il

19. Maurice LAUGAA, *op. cit.*, p. 172, notamment.

20. Michel FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur » (1969), dans *Dits et écrits*, t. I, 1954-1969, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1994, p. 811.

21. Il est vrai que le procès de *J'irai cracher sur vos tombes* était principalement motivé par une accusation d'atteintes aux bonnes mœurs.

22. Maurice LAUGAA, *op. cit.*, p. 171.

a lu l'œuvre. Par contagion métonymique, il en est réduit à un statut de marionnette de l'écrivain, mortifié par une révélation qui, dans le même temps, met un terme à l'exclusion du partage de savoir dont il était jusqu'alors la victime à son insu. Dévoiler la nature de simulacre du procédé revient à donner à appréhender l'écrivain imaginaire pour ce qu'il est, le produit d'une feintise ludique (désormais) partagée et aux effets de tromperie maîtrisés.

L'autorité de l'auteur repose sur un *credere*. Elle tient à ce que le lecteur croit en sa signature. Or, quand elle en vient à dévoiler sa nature de feintise, la stratégie mystificatrice d'auteur pointe cette inconsistance fondatrice. Ce faisant, elle met à nu le principe même de l'autorité. En effet, si l'autorité peut se déléguer, en dernière instance, elle ne tire sa légitimité que d'elle-même. Dépourvue d'autre fondement, auto-instituée, elle apparaît comme « une violence sans fondement²³ », qu'exhibe la supercherie une fois qu'elle se trouve reconnue comme telle. Les enjeux de ce basculement permettent de mieux cerner la violence sous-jacente à l'exercice en même temps qu'aux contestations de ce type de supercherie : que ce soit l'auteur ou le critique qui dévoile le simulacre, une tentative de mortification symbolique est à l'œuvre, qui confine à l'exercice d'une autorité contre une autre.

La révélation posthume quelque peu scandaleuse de Romain Gary apparaît à cet égard comme un cas limite. Dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, l'écrivain manifeste en effet, de façon exemplaire, la part de violence qui fonde le principe de l'autorité : formulant ses aveux depuis sa mort, sa position énonciative en fait un mort-vivant qui, révélant sa supercherie, frappe brutalement certains critiques dans leur autorité, à travers un *acting-out* auctorial qui s'apparente à un coup de force. Résorbant la feinte au cœur de sa mystification, Gary continue d'en entretenir les effets à travers le caractère posthume d'une révélation qui, signée de son nom, lui confère une consistance ontologique analogue à celle de cette figure désormais fictive dénommée Émile Ajar. Certes, l'autorité de l'auteur peut toujours se voir contestée, mais, pour peu qu'il pipe les dés – c'est-à-dire abuse de son autorité –, l'écrivain peut s'octroyer, dès le départ, et souverainement, le mot de la fin.

23. Jacques DERRIDA, *Force de loi*, *op. cit.*, p. 34.